biblioteca școlarului

VASILE ALECSANDRI

CHIRIȚA ÎN IAȘI SAU DOUĂ FETE Ș-O NENEACĂ



Litera INTERNAȚIONAL

biblioteca școlarului

Vasile

ALECSANDRI

CHIRIŢA ÎN IAŞI
sau
DOUĂ FETE ŞI-O NENEACĂ

Litera
INTERNAŢIONAL
BUCUREŞTI — CHIŞINĂU

REFERINŢE ISTORICO-LITERARE

... În afară de Iorgu de la Sadagura *şi de* Sânziana şi Pepelea, *izbutesc să învingă vremea peripeţiile cucoanei Chiriţa* (Chiriţa în Iaşi sau două fete ş-o neneacă, Chiriţa în provincie, Cucoana Chiriţa în balon)...

> *George CĂLINESCU,* Istoria literaturii române de la origini până în prezent. *Ediţia a II-a, revăzută şi adăugită. Editura Minerva, Bucureşti, 1986, p. 314.*

Rusaliile, *cum s-a numit până la urmă comedioara într-un act* Satul lui Cremene, *se încadra în aceeaşi camanie de denunţare a adversarilor reformelor urmărite de Cuza. Aici îşi făceau loc, desigur, şi unele limite ale viziunii lui Alecsandri asupra ţăranilor, dar nu e mai puţin adevărat că în Răzvrătescu el satiriza pe ucenicii lui Clevetici, clientela şi instrumentele marilor demagogi de la centru, care începe să imite metodele dascălilor lor şi să creeze acea dezgustătoare şcoală a aşa-zisului liberalism românesc, care, ceva mai târziu, avea să indigneze şi pe Caragiale. În* Rusaliile *scriitorul adăuga criticii demagogiei o critică nu mai puţin severă la adresa exagerărilor latiniste ale etimologiştilor ardeleni şi, în genere, la adresa falsului patriotism izvorând din exaltarea originii noastre romane, pe care Kogălniceanu de altfel îl combătuse de la 1843.*

> *G. C. NICOLESCU,* Viaţa lui Vasile Alecsandri. *Ediţia a doua, revăzută. Editura pentru literatură, Bucureşti, 1965, p. 423.*

... De-a lungul a cincizeci de ani Alecsandri a intuit care este locul teatrului în cultura românească, ce anume direcţii trebuie să urmeze. În 1840 trăia febra luptei pentru statornicirea unor instituţii artistice şi pentru crearea unui repertoriu original. Improvizat chiar, localizat, dar având rolul unui stimul pentru scriitori şi al unui ferment pentru interesul publicului. Pe măsură ce trec anii, pe măsură ce teatrul începe să aibă

un ecou din ce în ce mai amplu şi mai persistent, fiind acum una din tribunele opiniei publice, Vasile Alecsandri a înţeles că dramaturgia nu se mai poate restrânge la localizări...

A pornit de la ideea teatrului ca tribună a adevărului, şi de-a lungul anilor a reafirmat adeseori această părere a sa: "fiindcă la noi nu posedăm încă nici libertatea tribunei, nici arma zilnică a jurnalismului, am proiectat să-mi fac din teatru un organ spre biciuirea moravurilor rele şi ridicolelor societăţii noastre..."

Alecsandri ne dă, cel dintâi, nu numai o imagine asupra stadiului artei noastre dramatice, dar defineşte şi poziţia sa estetică pe acest tărâm. Prima piedică era „limba întrebuinată până acum de traducătorii dramelor franceze şi germane", care „este o macaronadă ridicolă şi indigestă, care displace auzului şi nimiceşte interesul pieselor, fie cât de bine gândite."

Jocul actorilor „este în gradul cel mai înapoiat". Era un adversar al diletantismului („nici că poate să fie altfeliu, când amatorii ce se urcă pe scenă sunt lipsiţi de orice cunoştinţe despre arta dramatică, de orice educaţie în arta dramatică"). Era deci adeptul pregătirii prealabile a actorului (cere înfiinţarea unui conservator la Iaşi), pleda pentru un orizont de cultură şi de viaţă mai larg al acestei profesiuni.

Înţelesese cu pătrunderea ce-i era caracteristică un fapt esenţial: „Un teatru perfect nu se improvizează de azi pe mâine, trebuie timp şi sacrificiuri, şi în lipsa acestor două condiţii un autor va fi ţinut a compune piese uşoare şi potrivite cu puterile diletanţilor, şi a merge înainte treptat, punând un frâu imaginaţiei sale, făcând act de abnegaţie..."

Se află în aceste rânduri descris nu numai programul teatrului românesc, ci şi profesiunea de credinţă a unui autor lucid, care adeseori a trebuit să sacrifice înzestrările sale pentru a nu crea un decalaj între nivelul creaţiilor şi posibilităţile artistice din acea vreme. „Am fost obligat — spune el în 1874 — să-mi măsor zborul imaginaţiei şi al condeiului în nivelul puterii actorilor şi a culturii publicului." Cu un acut simţ al observaţiei, Alecsandri a fost partizanul unei înaintări ritmice, în toate domeniile, al unui efort conjugat de ridicare a teatrului românesc. Este una din contribuţiile sale esenţiale pe acest tărâm. Recomanda traducătorilor să se ferească de „drame cu mare spectacol şi cu situaţii exagerate", cerând alegerea acelor „piese plăcute, lesne de giucat, şi le va localiza cu măiestrie, în privirea gustului public, sau, mai bine, va compune bucăţi originale în care va introduce moravurile şi tipurile locale".

Sbliniindu-se adeseori influenţa teatrului francez asupra dramatur-

giei lui Alecsandri, nu s-a observat însă că fiind, în momentul călătoriilor sale la Paris, martor al „lentei agonii a romantismului". (P. A. Touchard, Grandes Heures de Théâtre à Paris. *Librairie Académique Perrin, 1865) care începe în 1835, poetul nu a rămas prizonierul acestei perspective artistice. Interferenţa dintre drama romantică şi copilul ei bastard, melodrama, o cunoaşte şi Alecsandri în timpul studillor sale pariziene. Arta regiei era dominată de piesele cu mare spectacol, cu decoruri încărcate, ce reproduceau până la ultimele amănunte locul acţiunii: „cu documentele în mână, se restituiau stilurile arhitecturale şi moda vremii. Regizorii se proclamau anticari. Se împingeau scrupulele până la accesorii. Pentru Carol al VII-lea se împrumută la muzeul artileriei o armură autentică din secolul al cincisprezecelea. Dar acest efort nu a dus decât la rezultate de suprafaţă, cărora nu le putem ascunde astăzi arbitrariul şi puerilitatea." (Gaston Baty şi René Chavance,* Vie de l'art théâtral, *Librairie Plon, 1951.)*

Luciditatea despre care vorbeam ca una din trăsăturile caracteristice ale personalităţii sale se verifică încă o dată. Spirit selectiv, nu s-a conformat modelor timpului : el a respins deopotrivă melodrama, ca şi concepţa regizorală legată de epoca înfloririi ei. A văzut pe acest tărâm mai departe şi a făcut prin creaţia lui, ca şi prin recomandările date, primii paşi spre despovărarea teatrului românesc de situaţii exagerate *şi a creat împrejurările favorabile pentru afirmarea teatrului realist. E drept, Alecsandri a privit teatrul şi ca un mijloc de agitaţie naţională şi socială. De aceea poate astăzi unele din piesele sale nu mai au decât o valoare documentară prin care putem reconstitui atmosfera epocii. Alecsandri, pentru care teatrul era în primul rând o tribună, a folosit creaţia sa dramatică în acest scop.*

„Toţi amicii noştri lucrează cu entuziasm sub impulsul acestei mari idei a Unirei, unii prin o propagandă verbală necurmată, alţii prin organul ziarelor locale şi străine, alţii prin diverse influenţe asupra spiritelor. Cât pentru mine, am cercat să fac din scena română un auxiliar puternic pentru succesul luptei noastre."

Desigur, din punct de vedere estetic, Alecsandri a fost partizanul teatrului — document soclal : „lar dacă am reuşit a crea unele tipuri caracteristice şi a desemna unele tipuri din viaţa noastră socială, acele figuri şi tablouri vor interesa poate în viitor pe oamenii ce vor avea curiozitatea de a studia şi cunoaşte trecutul".

Ilustrând etapele împlinirii teatrulul românesc în ansamblu, Vasile Alecsandri a parcurs şi toate treptele formării esteticii dramatice româneşri.

Dacă în 1852 creaţia sa teatrală era, după cum singur spune, copia fidelă a unei societăţii, după aceea ideea capătă mai multe nuanţe. Şi în sfaturile pe care le dă lui Pantazi Ghica întrevedem o evoluţie a concepţiei sale despre teatru: „Stăruie în a studia bine caracterele, personajele dumitale, în a le face să vorbească limba care se potriveşte cu poziţia lor socială, în a construi cu dibăcie scenariile, în a evita lungimile şi a pregăti cu dibăcie deznodămintele. Să ai mai cu seamă în vedere că trebuie să creăm adevărata conversaţie în limba română, conversaţie fină, spirituală, elegantă, nuanţată şi originală."

Mal târziu, după 1880, Alecsandri a văzut ca limba românească, cu treizeci de ani în urmă aflată — după cum spunea chiar el — încă în faşă, poate exprima idei complexe şi imagini artistice elevate. Şi atunci se concretizează cea de-a treia fază a concepţiei sale estetice: „Nu mă las însă de comedia în versuri ce voi începe în curând, căci voiesc a-mi îngâna zilele iernii cu lucrări intelectuale". Urmărind corespondenţa cu Ollănescu-Ascanio în legătură cu Fântâna Blanduziei, *vom observa că ideea de teatru privit ca o copie fidelă nu mai revine, teatrul fiind acum pentru Alecsandri o creaţie ce sublimează datele realităţii.*

Iata că nu numai pe tărâmul creaţiei propriu-zise, dar şi pe acela al concepţiei estetice, Alecsandri a marcat drumul ascendent al dramaturgiei româneşti. Şi mai mult decât atât, această paralelă ne permite să subliniem un alt adevăr. Alecsandri n-a scris teatru din instinct, ci a dovedit o subtilă şi rafinată înţelegere a specificului artei dramatice, a rosturilor ei, a modalităţilor ei.

Dacă acestui portret i-am mai adăuga şi alte trăsături coplementare, anume faptul că preferinţele sale în materie de joc actoricesc s-au îndreptat spre valorile autentice, că în domeniul organizării teatrului a avut idei ce nu şi-au pierdut valabilitatea, am putea răspunde întrebării : ce-i datorăm Alecsandri ? — Teatrul românesc.

Valeriu PÂPEANU, Noi şi cei dinaintea noastră, *Editura pentru literatură, Bucureşti, 1966, p. 139-142.*

Aşa cum în poezia lirică apariţia lui Eminescu a trecut în planul al doilea poezia de iubire a lui Alecsandri, comediile de satiră politică ale lui Caragiale au umbrit, cum era şi firesc, teatrul comic al lui Alecsandri. Nu însă atât de mult încât să-l anuleze, cum au socotit, într-o vreme, unii istoriografi. Căci începând cu Iorgu de la Sadagura, *amuzantă satiră la adresa intelectualililor dezrădăcinaţi, şi cu cântecelele comice, în care,*

alături de figuri pitoreşti ale trecutului, precum un lăutar ca Barbu Lăutarul sau un surugiu tonitruant al vechii poşte, îşi iau loc şi tipuri politice, retrograde, ca Sandu Napoilă, un fanfarone, ca Clevetici, ultrademagogul, şi până la o comedie ca Boieri şi ciocoi *sau* Sânziana şi Pepelea, *în care satira socială alternează cu feeria folclorică — teatrul lui Alecsandri îşi păstrează intacte nu numai virtuţile documentare, dar şi pe cele de artă. Altminteri, cum s-ar explica succesul de care se bucură în zilele noastre orice resurecţie scenică, fie a mamei Angheluşa, fie a coanei Chiriţa, în oricare din ipostazele ei, fie a duiosului şi mustrătorului Barbu Lăutarul, pe care marele Liszt l-a anexat legendei?*

PERPESSICIUS, Alte menţiuni de istoriografie literară şi folclor *(III), Bucureşti, Editura pentru literatură, 1967, p. 222.*

În genul dramatic Alecsandri a început să scrie, fără îndoială, şi din obligaţia de a da teatrului din Iaşi, după asumarea direcţiei lui, în 1840, alături de Negruzzi şi Kogălniceanu, un repertoriu. Piesele sale nu puteau avea atunci decât un caracter funcţional, inerent finalităţii lor imediate, care era aceea de a atrage public spre un teatru nou, experimental într-un fel. Cum publicul mergea la spectacole spre a se distra, era normal să i se ofere piese amuzante, de un comic uşor, deseori "cântecéle" vesele, cuplete, scenete cât mai hazlii, în proză şi versuri, acompaniate de muzică. Preocuparea pentru calitatea artistică trecea inevitabil pe planul al doilea. Nimic mai firesc, în asemenea condiţii, decât introducerea în repertoriu a tot ce era de natură să facă reprezentaţiile cât mai antrenante. Noţiunea de proprietate literară neexistând sau având un conţinut platonic, nimeni nu făcea nici o distincţie între produsul original şi imitaţie, traducere, adaptare, localizare. Furnizorii de piese propuneau teatrelor scrieri în care creaţia proprie se amesteca inextricabil cu tot soiul de împrumuturi. Dramaturgii îşi însuşeau din alte literaturi (şi din autori de toată mâna) motive, subiecte, tipuri, nume, replici. Oricine lua tot ce îi convenea de oriunde. Singura preocupare a producătorilor unui spectacol era efectul de moment al acestuia. Cu timpul, Thalia română s-a maturizat, şi au apărut noi autori dramatici, iar cei vechi au început să scrie ca pentru un public mai evoluat. Gustul pentru comicul facil a rămas însă, şi tot astfel înclinaţia în această direcţie a unor scriitori, inclusiv Alecsandri. Rărind, după primii ani de directorat, improvizaţiile, autorul Pietrei în casă a continuat totuşi să scrie, până după 1870, comedii uşoare, de un umor ce nu implică studiul de caractere. În această

situaţie, a întreprinde pe comediile sale cercetări de literatură comparată e puţin relevant. Asemenea cercetări pot fi ilustrative, dar nu sunt în măsură a constitui baza unor judecăţi de valoare. Singurul demers funcţional e acela de a verifica dacă asemenea scrieri mai au astăzi prin ce să procure agrement. Verificarea nu poate opera, natural, decât diferenţiat, piesele variind calitativ, iar estimările devin fatalmente strict subiective. Comicul fiind, în piesele scurte, numai de limbaj şi de situaţii, rezultând din vervă, din echivocuri, din vorbe de spirit, calitatea lui, spre deosebire de a celui de caractere, e indemonstrabilă altfel decât prin reacţia individuală. Ea se exprimă prin râs, şi şansa de a râde sau măcar a zâmbi i-o procură cititorului aproape toate micile compuneri, reprezentabile şi azi în teatrul de estradă. Piesele mai lungi, ca Iorgu de la Sadagura, Iaşii în carnaval, *ciclul* Chiriţelor (Chiriţa în Iaşi sau două fete ş-o neneacă, Chiriţa în provincie, Coana Chiriţa în balon), Sânziana şi Pepelea, Boieri şi ciocoi, *conţin şi comic de moravuri.*

Dumitru MICU, Scurtă istorie a literaturii române, *vol. I, Editura Iriana, Bucureşti, 1994, p. 198 — 199.*

Teatrul lui Alecsandri (a scris peste 50 de piese, 9 comedii din care una, Les bonnets de la comtesse, *în limba franceză, în versuri, 2 proverbe cu cântece, 2 tablouri, 7 comedii cu cântecéle comice, 2 tablouri, 7 comedii cu cântece, 14 cântecele comice, 4 operete, 3 vodeviluri, un dialog politic, 3 scenete, 2 farse de carnaval, o feerie, drame, numai în parte localizat (după Picard, Duvert şi Lauzanne, Brisbarre şi Marc Michel, Labiche şi Anicet Bourgeois, Augier, Scribe, Bataille şi Rolland, Victor Hugo) e încă reprezentabil.*

Din teatrul comic se memorizează figurile lui Iorgu „bonjur cu plete lungi" care „şi-a ascuţit mintea de tocila civilizaiei" într-un centru imaginar de cultură (Iorgu de la Sadagura), *a comisarului funcţionând ca un ecou faţă de superiorul său, Săbiuţă* (Iaşii în carnaval), *Clevetici ultrademagogul, Sandu Napoilă ultraretrogradul, Gură-cască, om politic, Paraponisitul, Kera Nastasia, pensionara veleitară din cântecelele comice, mai cu seamă figura cucoanei Chiriţa, soţia boiernaşului de ţară Grigore Bârzoi ot Bârzoieni din comediile* Chiriţa în Iaşi sau Două fete ş-o neneacă *şi* Chiriţa în provincie, *canţoneta* Cucoana Chiriţa în voiaj *şi farsa de carnaval* Cucoana Chiriţa în balon. *Contesa d'Escarbagnas a lui Molière şi madame Angot a lui Monnier se contopesc în această mică moşiereasă*

cu ifose, personificând arivismul micilor proprietari, provinciali dornici de trai bun în capitală. Ca să nu rămână mai prejos de cei de la oraş, Chiriţa umblă îmbrăcată în amazoană, are preceptor de franceză pentru odrasla ei, Guliţă, şi a învăţat ea însăşi franţuzeşte, traducând în limba lui Molière expresiile româneşti intraductibile: „boire une cigarre", „tambour d'instruction", „pour les fleurs de coucou", „parler comme l'eau". Sub pretext că la 1848 a pierdut „vro zăce capete de vite", a avut friguri de frică şi a durut-o o măsea, vrea să devină isprăvnicească, „să mai fantaxăsc şi eu pân târg, ca altele", s-o ducă numai în „bontonuri şi tenechele". Aceeaşi duce pe Guliţă la Paris „să-nveţe politica" şi dansează french-cancan la Mabille, riscând chiar a se „ascensiunarsi", „hailafă", cum e, în balon. Eroina e privită mai mult cu simpatie decât cu aversiune, unicul scop al autorului fiind hazul.

Alexandru PIRU, Istoria literaturii române, *Bucureşti, Editura „Grai şi suflet — cultura naţională", 1994, p. 62.*